

I AM SITTING IN A ROOM
1969

ALVIN LUCIER



SANDRA RICHARD
M1 EPHAC
N° étudiant : 15610752

Alvin Lucier, né en 1931, est un compositeur américain qui s'intéresse notamment aux phénomènes naturels liés à des principes de physique acoustique ou de psychoacoustique. Dans les années 1970, ses intérêts sont centrés sur des dispositifs empruntés au domaine scientifique plus que musical à proprement parler, dans le but de générer une méthode d'écoute nouvelle pour l'auditeur concentré sur l'observation de phénomènes acoustiques extrêmement subtils. Lucier est couramment classé parmi les compositeurs expérimentaux américains post-cagiens. Il a collaboré avec de nombreux autres musiciens, danseurs et artistes interdisciplinaires, notamment John Cage, Pauline Oliveros, Mary Lucier et Merce Cunningham. L'influence de sa musique est également importante parmi les compositeurs de rock et de musique électronique, tel que Sonic Youth, Pan Sonic ou Nurse With Wound.

La pièce sonore dont il est question est l'une de ses premières œuvres, créée en 1969 et présentée pour la première fois au Guggenheim Museum à New York cette même année : *I am sitting in a room*, une œuvre pour deux magnétophones enregistreurs et deux systèmes d'amplification. Une seconde version est réalisée en 1972 en collaboration avec la Viola Farber Dance Company à la Brooklyn Academy of Music. Dès lors, de nombreuses versions de cette composition ont lieu dans différents pays, avec d'autres musiciens, dont une version suédoise de radiodiffusion.

Pour réaliser cette composition, Alvin Lucier s'est enregistré tandis qu'il lisait un texte, dont voici la traduction :

« Je suis assis dans une pièce différente de celle où vous vous trouvez maintenant / Je suis en train d'enregistrer ma voix et je vais la jouer dans la pièce encore et encore / Jusqu'à ce que les fréquences dues à la résonance de la pièce se renforcent elles-mêmes / De cette façon, toutes ressemblances avec mon discours, sauf peut être son rythme, seront détruites / Ce que vous entendrez alors, seront les résonances naturelles de la pièce, articulées par ma voix / Je conçois cette activité pas tant comme la démonstration d'un phénomène physique / Mais plus comme un moyen de lisser toutes les imperfections que ma voix pourrait avoir. »

Il rejoue l'enregistrement dans une pièce tout en se ré-enregistrant, et ainsi de suite dans de nouvelles pièces, avec toujours le même texte. Étant donnée que chaque espace a sa résonance propre, le renouvellement permanent du même enregistrement engendre une

modification des fréquences et a pour finitude le brouillage de la parole. Sur ce principe de voix réenregistrée, après une douzaine de répétitions, le sens est déjà gommé au profit d'ondulations chaudes-froides hypnotiques. La voix, amplifiée par la réinjection de l'enregistrement dans chaque nouveau espace, s'érode. Les graves de la voix sont les transitoires d'attaques, tandis que les aigus sont les harmoniques des transitoires d'attaques (les fondamentales). La notion même d'un temps répétitif, pourtant moteur de l'action, s'efface. Pour cela, il utilise un procédé aujourd'hui couramment emprunté dans la musique rock, à savoir le feedback, littéralement, la rétroaction. Il s'agit d'un dispositif qui lie l'effet à sa propre cause. Ici pas d'effet, mais un process.

Il est intéressant de constater que d'autres œuvres appartenant au champs des arts plastiques à cette même époque soient étroitement liées au fondement même de l'oeuvre de Lucier, à savoir le principe de boucle. Pour exemple : *TV Buddha* (1974) de Nam June Paik, composée d'une statue de Bouddha contemplant sa propre image diffusée sur un écran vidéo, filmée par une caméra en circuit fermé créant ainsi une boucle infinie. Ou bien, *Live-Taped Video Corridor* (1970) de Bruce Nauman, ou encore *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) du cinéaste expérimental américain Paul Sharitz. Ces œuvres forment une boucle parfaite. Elles sont en stagnation, dans une pure réitération du thème, tel un ruban de mobius, tandis que l'oeuvre de Lucier est en perpétuel mouvement, en constante mutation. Répétant sans cesse un même paragraphe tout en se distinguant, l'oeuvre est formellement construite sur un schéma paradoxal de réitération-mutation. Le sens se perd au profit d'une pure musicalité durant une quarantaine de minutes, avec trente-deux répétitions d'un seul et même paragraphe. Une œuvre à la fois conceptuelle et radicale. Alvin Lucier nous dit :

« Ce qui m'intéresse, c'est le mouvement que le son effectue de sa source jusqu'à l'espace, sa qualité tridimensionnelle. Parce que les ondes sonores doivent bien aller quelque part une fois qu'elles sont émises. Ce qu'elles deviennent alors m'intéresse au plus haut point » ... « Penser les sons comme des longueurs d'ondes mesurables au lieu de notes musicales hautes ou basses a entièrement changé mon idée de la musique, d'une métaphore à un fait et, de manière réelle, m'a connecté à l'architecture »

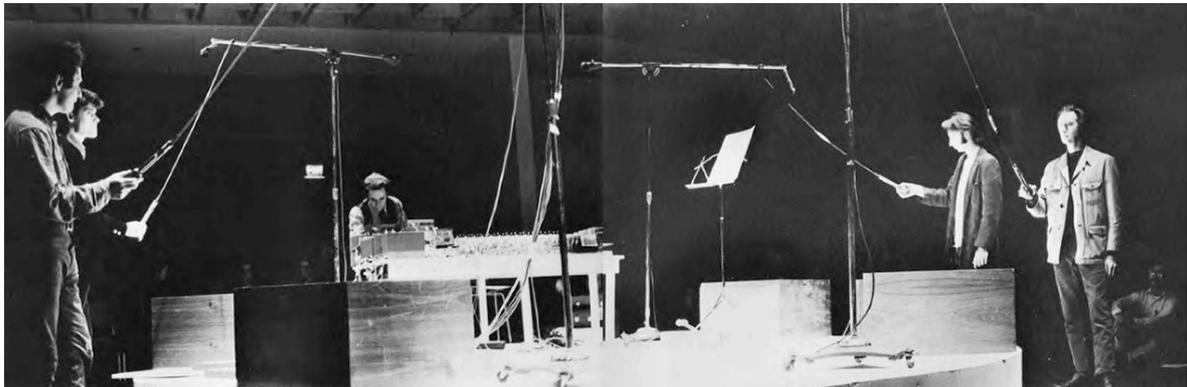
L'utilisation de l'acoustique des lieux dans le principe même de la composition est également présent, à la même époque, chez le compositeur Steve Reich, avec notamment *Pendulum Music*, en 1968, une œuvre pour microphones, amplificateurs, enceintes et



Live-Taped Video Corridor (1970) de Bruce Nauman



TV Buddha (1974) de Nam June Paik



PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS, SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each microphone's cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to its speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to its speaker. Thus, a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cords of the amplifiers!

Arne Reich 8/68

exécutants. Avec son principe de phasing (déphasage), Reich oeuvrait déjà à un principe similaire, en prenant en compte la dimension spatiale dans laquelle l'oeuvre s'insère et fait corps.

À première vue, donc, l'oeuvre semble ne renvoyer à aucun référent extérieur, elle semble être pure réalité matérielle. C'est ce que nous dit son compositeur. C'est la définition de l'historien de l'art, Clément Greenberg, sur la peinture moderniste américaine : plane et auto-réflexive. « The medium is the message »¹ dit Mc Luhan. C'est le phénomène que décrit Jean-Philippe Cazier, à l'occasion de l'exposition sur Andy Warhol, actuellement au Musée d'art moderne, en analysant la série des *Shadows* :

« Le portrait se double toujours d'une ombre, le visage est immédiatement dupliqué, doublé (...) le visage est soumis à un devenir-ombre par lequel il perd ses traits distinctifs, tendant au statut d'image anonyme, de surface définie par son contour, son aplatissement (...) le devenir-ombre implique ici un devenir-image, devenir pur, sans particularité, sans qualités particulières, pure surface photo-graphique. »

Ainsi, on a pu dire que l'art minimaliste est un art « sans référence à une image, sans valeur symbolique, sans évocation aucune d'un autre monde ; un art dont la force tiendrait dans sa seule présence brute et qui imposerait le silence pour mieux agir physiquement et intellectuellement sur le spectateur »². Le minimalisme se place dans un rapport non subjectif à l'oeuvre. *I am sitting in a room* fonctionne sur un modèle tautologique où la voix nous dit ce qui est en train de se faire. Alvin Lucier nous dit donc que l'espace agit comme un filtre, et que tout espace est résonnant, tout espace est espace sonore. La boucle est bouclée. Or, Lucier fait intervenir la voix, et qui plus est, la sienne. La voix n'est jamais neutre.

Mais précisément par qu'il utilise la voix, Lucier excède la seule étude des phénomènes acoustiques. Au delà du phénomène purement psychoacoustique, *I am sitting in a room* détient des interprétations possibles tant sur le plan philosophique que psychanalytique.

La voix, non seulement rend perceptible mais utilise ses propres possibilités que sont

¹ Mc Luhan, *Understanding Media: The extensions of man* (Pour comprendre les médias), 1964

² Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Skira, 1995, p.6



Shadows, d'Andy Warhol

l'espace et le temps. Il y a un lien très fort entre ces trois éléments « voix / espace / temps », dont on comprend qu'ils sont chacun le médium de l'autre : le temps rend possible la voix, mais la voix utilise le temps, par exemple. La pièce est fondée sur ces transcendants (attributs très généraux, "attribuable à n'importe quel sujet") que sont l'espace et le temps.

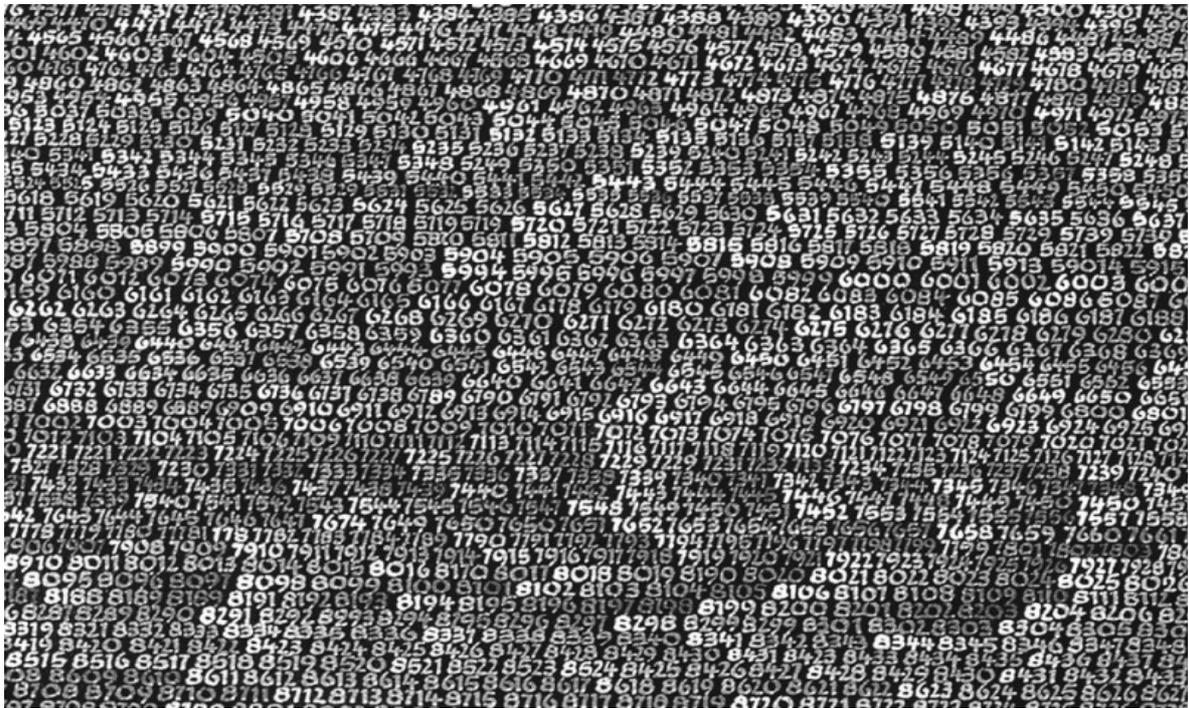
Pour développer cette idée, à titre de pistes indicatives, ou prospectives, on pourrait s'intéresser à un certain nombre d'oeuvres de la même époque faisant écho à cette pièce. Dans *La dernière bande*, de Samuel Beckett, pièce de théâtre en un acte pour un personnage avec magnétophone, écrite en anglais en 1958, le protagoniste réécoute, comme chaque année, des enregistrements passés de sa voix le jour de son anniversaire. Le personnage fait donc l'expérience de son double. Il s'agit bien là d'un rapport de duplicité entre le moi présent, existant et l'autre moi, irrémédiablement passé. Il est par ailleurs intéressant de constater que Beckett fait de l'objet de la bande magnétique un sujet en tant que tel.

Un peu plus tard, à partir de 1965, le peintre Roman Opalka commence sa célèbre série des « Détails » qui deviendra le paradigme de toute son œuvre. Lorsqu'il peint, Opalka s'enregistre sur bande magnétique, lisant, en polonais, les nombres qu'il est en train de peindre. En présentant l'écoulement d'un temps qui s'achemine vers sa propre fin, la pratique d'Opalka interroge l'existence même. Il s'agit pour lui de « capter » le temps, de saisir l'instant ; un combat dont la conclusion est la mort. Chaque peinture et enregistrement réalisés étant en même temps une preuve incontestable de vie.

En ceci, Beckett et Opalka touchent à un phénomène essentiel de l'enregistrement comme acte de survivance, un rempart à la mort du sujet. Ce qui se joue à travers ses oeuvres, c'est bien l'angoisse potentielle de la perte. « Sois de nouveau, sois de nouveau » fait dire Beckett à son personnage à la fin de la pièce. L'outil d'enregistrement a donc cette fonction d'immortaliser la voix par delà l'existence du sujet.

Mais qu'est ce qui se joue donc à travers ce principe d'écho de soi-même, de répétition de soi ? Il s'agit du rapport du sujet à l'oeuvre. Le philosophe Jean Luc Nancy s'interroge sur « qu'est-ce donc qu'être à l'écoute, comme on dit *être au monde* ? Qu'est-ce qu'exister selon l'écoute, pour elle et par elle ? »³ Qu'est ce donc alors qu'être à l'écoute de sa propre voix qui se dématérialise dans le cas de *I am sitting in a room* ? Alvin Lucier enregistre sa voix

3 Jean Luc Nancy, *À l'écoute*, Ed. Galilée, p. 17



Œuvre des «D†tails», d†but† en 1965, de Roman Opalka

et la fait se résonner dans l'espace jusqu'à son autodestruction. Ici, l'enregistrement de la voix n'est pas entendue comme une angoisse potentielle de la perte, comme chez Beckett ou Opalka, pourtant il y est malgré tout question de la fragilité de l'existence. Nilüfer Erdem, psychanalyste, écrit, en parlant spécifiquement de cette œuvre :

« Lucier arrive à une voix qui perd graduellement son corps et son Moi. (...) Il fonctionne dans le sens opposé de la formation de l'activité de penser qui, partant des sensations, accède aux représentations, aux symboles, aux mots. Il retourne à un état primaire dans lequel le sens n'est pas encore né, ou bien est étroitement lié aux sensations. Il nous place devant l'absence ou le vide qui devient de plus en plus palpable.»⁴

Rappelons que le compositeur, comme il le souligne par ailleurs dans son texte, (« Je conçois cette activité pas tant comme la démonstration d'un phénomène physique / Mais plus comme un moyen de lisser toutes les imperfections que ma voix pourrait avoir. ») est touché d'un défaut d'élocution : le bégaiement. Le bégaiement est naturellement compris comme une faille dans le langage. Le bégaiement, c'est ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre. Gilles Deleuze, dans « Critique et clinique », écrit que « c'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche, et à tanguer, en arrière en avant. »⁵ La langue tanguer et la voix s'arpenent dans une lente traversée des espaces ; une déambulation.

Pour conclure, pourrions nous avancer l'hypothèse qu'à travers cette pièce, Alvin Lucier nous dit qu'effectivement l'espace agit comme un filtre, et que tout espace est résonnant, que tout espace est espace sonore, mais il nous dit avant tout que nous vivons dans le dedans de cet espace. Derrière l'objectivité apparente de la pièce, sa dimension très processuelle, mécanique, sa rationalité apparemment implacable, il y a un arrière-plan où la question de la subjectivité fait retour, avec ses failles et ses interrogations, et ceci, à l'intérieur même du cadre minimaliste et objectiviste.

4 Nilüfer Erdem, « La pièce vide » in Revue Française de Psychanalyse (Vol. 70), 2006

5 Gilles Deleuze, Critique et clinique, « Bégaya-t-il », Minuit, 1993